

Les ruines de Burtynsky

Manon Regimbald

Number 193, November–December 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18693ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regimbald, M. (2003). Les ruines de Burtynsky. *Spirale*, (193), 41–42.

LES RUINES DE BURTYNSKY

JE REGARDE les *paysages manufacturés*¹ de Burtynsky, des séries d'imposantes photographies couleurs où sont affichés des paysages industriels plus ou moins déserts. Cela défile en grand; la parade des clichés profite des formats pour s'illustrer. Des dépotoirs sont parés paradoxalement de riches couleurs d'automne. D'immenses trainées de résidus toxiques rougeoient étonnamment comme un coucher de soleil; ces coulées empestées par les mines de nickel de Sudbury ondoient majestueusement et s'épandent jusqu'aux rives presque incandescentes qui prennent, curieusement la couleur du métal en fusion. D'un bord à l'autre, ça tranche, ça contraste : le rouge monte à la terre comme il monterait au front pendant que le sol dépouillé se recouvre d'un noir crasse. Usée, la terre fait des vagues pendant que les méandres des masses de résidus liquides de nickel l'empoisonnent pour longtemps. De part et d'autre de ces chemins souillés aux allures néanmoins grandioses, je vois des tranchées ferroviaires, des carrières, du granit du Vermont, des marbrières de Carrare. Leurs flancs vertigineux taillés à vif se dressent comme une invitation à l'escalade dans une agence de voyages. Néanmoins, ils tombent à pic sur des bassins aux couleurs troubles et embarrassantes dans des zones désormais abandonnées. Largement dynamités, ils sont zébrés de fissures, de fêlures. Tantôt, les mines apparaissent parsemées de routes où circulent, par endroits, la machinerie lourde, des grues, des pelles mécaniques, des tracteurs, des mastodontes — semblables à des jouets en raison de la distance imposée par le photographe — qui rythment l'espace imposant. Mais les gros plans sur les parois rocheuses nous offrent une sensation d'élévation hors du commun. La clarté lumineuse rebondit et envahit l'espace grâce à la blancheur du granit et du marbre qui la réfracte et en décuple l'effet pendant que le jaune des tracteurs semble épouser celui de la pierre. Les vues surélevées approfondissent les formes.

Comme s'il revenait à la conquête des grands vaisseaux dont il rêvait enfant alors qu'il allait contempler les bateaux le long des berges du canal Welland, Burtynsky part au Bangladesh photographier les chantiers de démolition des navires monocoques que les compagnies d'assurances refusent dorénavant d'assurer à la suite du naufrage du pétrolier *Exxon Valdes* et de la catastrophe environnementale qui s'ensuit. De ce travail titanique — vingt-cinq mille hommes qui dépècent durement dans des conditions si

dangereuses qu'elles rappellent celles des débuts de l'ère industrielle — Burtynsky montre le gigantisme des navires mis en pièces, ces grosses machines déclassées, éventrées, gigantesques désormais. Quant aux travailleurs si petits aux prises avec la destruction de ces bombes flottantes, ils apparaissent rarement.

Trafic d'influences

En continuité avec l'histoire de la photographie moderne, telle que la présentent Michel Frizot et Colin Westerbeck dans leurs contributions à la *Nouvelle histoire de la photographie* (Larousse, 2001), Burtynsky emprunte les points de vue tout en hauteur propres à « l'acceptation du machinisme » ainsi qu'à l'objectivité de la photographie « née de la vie réelle [Paul Strand] », à l'âge des gratte-ciel. Déjà s'impose une nouvelle vision du paysage naturel de l'homme mesuré à la quotidienneté d'un horizon urbain et industriel. Par ses plans en plongée, en contre-plongée et en oblique, l'œuvre de Burtynsky nous rappelle, d'une part, l'apport américain du réalisme en photographie au début du xx^e siècle (Strand, Coburn, Stieglitz) et, d'autre part, la « nouvelle objectivité » qui avait cours au même moment en Union soviétique et en Allemagne et qui tentait de montrer un monde moderne dépersonnalisé, fragmenté. Par ailleurs, l'usage récurrent de points de vue aériens chez Burtynsky tend à faire passer la représentation de la figuration à l'abstraction, d'où cette surprenante impression de désorientation ressentie devant *Tranchées ferroviaires n° 4, voie du CN, rivière Thompson, Colombie Britannique, Résidus de mine de nickel n° 31, Sudbury, Ontario, Compacité des filtres à huile n° 1, Hamilton, Ontario, Carrière de granit Rock of Ages n° 26, zone abandonnée, carrière E.L. Smith, Barre Vermont*, par exemple.

Par ailleurs, la démarche de Burtynsky est polarisée par l'industrie du pétrole, qu'il traque des champs pétrolifères à la démolition des grands pétroliers, en passant par les dépotoirs gigantesques des carcasses d'automobiles, de filtres à huile, etc. jusqu'aux raffineries. Or cette machine à fiction a alimenté toute une part de la tradition photographique en Amérique du Nord, de Walker Evans au *Twenty six Gasoline Stations* d'Ed Ruscha (1963), en passant par Robert Frank, Lewis Baltz, Edward Weston, Robert Smithson. L'image du pétrole — celle-là même qui permet tous les voyages et dont la valeur marchande et plus que profitable entretient toutes les hantises, toutes les convoitises — se

combine également à l'idée de la route, lieu de tous les possibles. C'est sur la route qu'on a procédé à la réintroduction du sujet par suite d'un certain ressac du formalisme et qu'est venu l'intérêt pour les paysages dévastés urbains ou naturels, les sites abandonnés marqués au sceau d'une civilisation de plus en plus désenchantée. De fait, Burtynsky précise : « je planifie souvent ma stratégie de photographie à l'aide de cartes topographiques. Je cherche les routes qui me mèneront vers les points d'observation élevés », poursuivant ainsi cette voie tracée par la photographie d'après-guerre où se croisent la topographie et le documentaire, une double tendance cristallisée par deux grandes expositions, *New documents* (1967) et *New topographics : Photographs of a Man Altered Landscape* (1975), qui ont développé des manières différentes de voir le monde.

Ruines sublimes et mobiles monumentaux

« Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes », écrivait Diderot en 1767. Fouillant dans les poubelles de notre monde, Burtynsky voyage à travers des paysages abimés par l'industrie. Le long des tranchées ferroviaires, face aux mines abandonnées, aux cimetières de pneus et devant les dépouilles de vaisseaux rouillés, Burtynsky s'approprie le mouvement amorcé par Benjamin — dont la pensée, rappelons-le, imprègne le fameux texte de Craig Owens, « L'impulsion allégorique : vers une théorie critique du post-modernisme », publié en 1980 — qui met de côté les « choses précieuses » pour opter en faveur des « guenilles, des déchets : je veux en faire », écrivait le philosophe, « non une description, mais une présentation », grâce à la méthode du montage. Aujourd'hui, Burtynsky prend la relève de cette esthétique du rebus pratiquée par Kurt Schwitters, qui n'hésitait pas à cueillir les déchets de son pays en ruine, tout comme par Robert Smithson qui relevait allègrement les ruines à l'envers de nos paysages entropiques.

Ainsi, l'œuvre de Burtynsky documente le caractère résiduel de notre monde. Sur le terrain, le pèlerin prend la mesure des bouleversements colossaux qui rongent l'environnement tout en découvrant la réciprocité du monumental. Ici, le monument glisse de l'architecture triomphante aux abîmes insondables de la nature ravagée par tout ce que nous en retirons. Nous en contemplons les épaves sans connaître les dessous du naufrage, le temps d'un *Te Deum*. Si la photo



Edward Burtynsky, *Carrière de granit Rock of Ages n° 25, zone abandonnée, carrière Adam-Pirie, Barre, Vermont, 1991*, épreuve à développement chromogène, 102 cm × 127 cm, collection de l'artiste.

monumentalise ces ruines, le deuil qu'elle évoque n'est pas pour autant transformé en hommage. Du latin *monere*, le monument avertit. Ruines sans stèles ni arcades ni colonnes commémoratives. Des ruines jetables qui marquent le sentiment d'une perte. Des fragments arrachés à un vaste continuum qui se répète *ad nauseam* et nous ramène à cette expérience de l'aura benjaminienne où ce qui est loin nous semble pourtant si près, à portée de main. Fort de la puissance des images, Burtynsky nous oblige à faire face à l'état des choses. Les vues de Burtynsky cherchent à montrer la démesure des activités humaines poussées par le progrès et qui puisent sans conscience dans la terre les ressources nécessaires à la consommation de chacun, désignant par là même à quel point une grande part du travail de nos sociétés sert à alimenter cette manière de vivre qui prend plutôt des allures d'une manière de consommer. Compte tenu de l'énorme succès (pour qui? à quel prix? et jusqu'à quand?) à court terme de ce développement tous azimuts qui conduit directement à la mondialisation de l'économie et surtout de ses marchés, le saccage colossal de la planète passe encore trop souvent inaperçu bien qu'il mène patiemment mais fatalement à notre déperdition.

Sur les lisières de l'abstraction et de la figuration, de la peinture et de la photographie, du document et du monument, Burtynsky travaille aux frontières de la représentation se rapprochant du sublime par la manière et le point de vue, minimisant l'apparition humaine alors que le paysage saccagé s'expose démesurément. Burtynsky a-t-il pris au mot Diderot qui réclamait peu de figures afin d'ajouter « à la solitude et au silence de la poésie des ruines afin de mieux "faire frémir" »? Bien sûr, ses rares personnages qui hantent ses photographies sont dépassés par la grandeur des chantiers et des navires, mais si Burtynsky évoque la dureté du travail en entrevue, sur la pellicule il y a une vision fantastique, voire fabuleuse qui ressort de ces plans magnifiés et qui nous frappe. Hautes en couleur, au bord même de la publicité, les ruines de Burtynsky montrent paisiblement, voire harmonieusement, des scènes où la terre a mal. L'éclairage de la mise en scène colorée recouvre les choses d'un voile radieux mais pourtant, les déversements continus de déchets toxiques dans l'environnement n'ont-ils pas l'éternité ou presque pour polluer? En fait, les ruines vont du beau au sublime, de la terreur à la magnificence, de la démesure au spectaculaire, dans un entre-deux

entre la forme et le contenu, entre les abîmes des origines et celles des finalités ultimes. Ça déborde alors que l'abstraction prend le relais, car il n'y a plus de limites qui tiennent. Le cadrage photographique sert de frontière temporaire à des images qui pourraient s'écouler, s'étendre, s'épandre indéfiniment, à la façon du *all over*. Malgré tout, au fond de l'image — qui n'est délibérément pas retouchée —, il ne reste pas visiblement qu'une image mais il y a une réalité, notre monde.

MANON REÇIMBALD

1. Les photographies (1985-2001) d'Edward Burtynsky ont été exposées au Musée des beaux-arts du Canada, à l'hiver 2003; l'exposition itinérante sera présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, du 24 janvier au 4 avril 2004 ainsi qu'au Brooklyn Museum of Art de New York, du 23 septembre au 11 décembre 2005. Saluons la publication qui accompagne l'événement. Abondamment illustrée, on y trouve une entrevue de l'artiste avec Michael Torosian ainsi qu'une réflexion sur son travail (Lori Pauli/commissaire, Mark Haworth-Booth et Kenneth Baker). *Paysages manufacturés. Les photographies d'Edward Burtynsky*, Yale University Press, Londres et New Haven et Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 2003, 159 pages.